

rozdíly co do třídní příslušnosti mezi Picassem a Braquem na jedné straně, Metzingerem a Delaunayem na druhé nebo socioekonomickou základnu Gertrude Steinové – což jsou koneckonců všechno snadno a jednoznačně zjištělná fakta. Ve zde probíraném případě (ale též například u Chardina) mám za to, že se na seznamu priorit obrazu zvažovaného coby předmět záměrného vizuálního zájmu neumísťují zvlášť vysoko; ale kdybychom se zamýšleli například nad Matissovou Radostí ze života nebo nad Watteauem, myslím, že by jejich význam vzrostl.)

K tomu, aby tržně-strukturní pobídky, jež skýtá sektor obchodníků, na- byly plné určitosti, musí se provázat s představami, jako je ta posledně uvedená: Dobrý umělec je individuum. Vsadil bych se, že Picasso zastával ony názory, jimž Apollinaire zajišťoval rétoricky vzletnou formu, dávno předtím, než se poprvé doslechl o Apollinairovi nebo než vůbec navštívil Paříž; avšak Apollinairovy deklarační mohly Picassovy názory vyostřit a utvrdit ho v nich. Slyšet, jak někdo, kdo vám je sympatický, stylově formuluje názory, k nimž se spontánně kloníte – to člověka vždy posílí. A i když jsou Apollinairovy formulace neuspokojivé jakožto výtvarná kritika, přijme-li je v barteru jedinec samostatně vybavený bystrým okem na obrazy, sehrají svou roli (jak velkou, to se nedá změřit a není to nutné vědět). Jinými slovy, jakmile se v Picassově mysli ocitly *ve vztahu s tím, jak vnímal Cézannovy obrazy*, mohly znamenat cosi mnohem přesnějšího.

Obecně vzato tedy řekněme, že vyzrálé trhy s uměním jsou komplexní a dávají malíři na výběr z typových portfejí, které on pak může zrevidovat vlastním zásahem; ale současně jsou příliš jednoduché na to, aby dokázaly přesně registrovat anebo pojmut do sebe onu obecnější směnu, kterou označujeme „barter“. Význam trhu zčásti nemotorně spočívá ve vodítkách skýtaných nikoli díky zformulovaným očekáváním, nýbrž díky strukturním faktům, v nichž se odrážejí – ač ne vždy okamžitě či přesně – obecná strukturní fakta ekonomické společnosti. Jejich význam však nabývá plné určitosti až v provázání s myšlenkou. Dokonce i velmi rozmáchnlé ideje získávají vyhraněnost, když se ocitnou ve vysoce specifickém obrazovém kontextu – obecně ruku v ruce se zvláštěním. A to je možná ta pravá chvíle, abychom si znovu připomenuli, že zde popisujeme naše vlastní uvažování o obrazu – nikoli sám obraz ani mentální události v malířově mysli.

Exkurz proti vlivu

06

Odbočka: Právě zazněvší zmínka o Cézannovi mne přivádí ke kamení úrazu, totiž představě uměleckého „vlivu“, kdy jeden malíř „ovlivňuje“ druhého; a musím strávit několik stran tím, abych jej odkopl z cesty a mohl pokračovat dál.

„Vliv“ je morem zkoumání výtvarného umění především v důsledku pomateného gramatického předsudku ohledně toho, kdo tu koná a na koho konání dopadá: Vztah aktivity a pasivity zakoušený historickým aktérem, který bude chtít deduktivně naladěný divák vzít v potaz, se v pojmu „vlivu“ převrací. Když se řekne, že X ovlivnil Y, zní to jako tvrzení, že X něco udělal a s Y se něco stalo, nikoli že Y něco udělal s X.⁶ Při uvažování o dobrých

obrazech a malířích však je výraznější a skutečnější vždy ta druhá možnost. Je opravdu zvláštní, že termín s vysoce nekoherentním astrologickým pozadím začal hrát tak zásadní roli, která se vzpírá skutečné energii našeho lexika. Když za konatele budeme považovat Y, ne X, je náš slovník mnohem bohatší a lákavěji rozrůzněný: čerpat, inspirovat se, vyrovnávat se, adaptovat si, poukazovat, modulovat, přetvořit, upravit, citovat, odlišit se, přizpůsobit se, připojit se, imitovat, okopírovat, parafrázovat, absorbovat, variovat, oživit, navázat, parodovat, karikovat, pokřivit, deformovat, vzpírat se, bojovat, zjednodušit, nově ustavit, rozvinout, čelit – každého snadno napadnou další varianty. A většinu těchto vztahů prostě nelze formulovat v opačném směru, tedy tak, že by X konal a Y konání snášel. Uvažování prizmatem vlivu oblužuje myšlení, protože ochuzuje naše diferenciací prostředky.

A navíc je podloudné. Když se řekne, že X v určité věci ovlivnil Y, pod rukou a nepřiznaně se tím zodpovídá otázka příčiny. Pokud je X tím druhem faktu, který na lidi působí, pak – zdá se – nevystává zvláštní nutnost ptát se, proč byl Y objektem konání: mlčky se implikuje, že X je zkrátka faktem daného druhu – je „vlivný“. Když ale Y využívá X, připodobňuje se X nebo jinak poukazuje k X, má to příčiny: Y, vyrovnává se s okolnostmi, provádí úmyslný výběr ze škály zdrojů v dějinách svého řemesla. Okolností samozřejmě mohou být velmi direktivní. Pokud je Y učedníkem v Xově dílně v 15. století, budou ho okolnosti načas nutit, aby k X poukazoval, a X bude dominovat škále zdrojů, které se Y v daný moment naskýtají; dispozice nabyté v této počáteční situaci mohou u Y dlouhodobě přetrvat, byť třeba ve zvláštních nebo převrácených formách. A existují též kultury – nejočividnějším příkladem jsou různé středověké kultury –, v nichž se lpění na dostupných typech a stylech těší velké účtě. I v těchto dvou kontextech však naléhavě vystávají otázky po institucionálních či ideologických rámcích, jež nastolovaly tyto podněty: Ty pak představují příčiny toho, že Y poukazuje k X, a tvoří součást jeho zadání či portfeje.

Klasická, z Davida Humea převzatá představa kauzality, která podle všeho zabarvuje mnoho teorií vlivu, vyhlíží tak, že jedna kulečnicková koule, X, zasáhne druhou, Y. Lépe by možná fungovala představa pole vytyčeného kulečnickovým stolem. Na stole se nachází mnoho koulí – nehraje se biliár, nýbrž snooker nebo pool – a stůl je italského typu, bez kapes. A především: Ústřední koulí, která zasahuje jiné koule, *není* X, nýbrž Y. Kdykoli Y poukáže k X, pole se přeuspořádá. Y se pohyboval účelně, pobídnut tágem záměru, a polohu změnil i X: Oba skončí v nových vztazích k seskupení všech ostatních koulí. Některé teď jsou pro Y – v jeho nové poloze poté, co poukázal k X – dostupnější a jiné méně dostupné, některé se ukazují zřetelněji a jiné jsou skrytější. Jednotlivá umění představují poziční hry, a kdykoli je některý umělec ovlivněn, přepisuje trochu dějiny vlastního umění.

Dejme tomu, že X je Cézanne a Y je Picasso. Na podzim roku 1906 Cézanne zemřel a Picasso zahájil práce směřující ke Slečnám z Avignonu (obr. 5 kapitola 5). Picasso měl již nějakou dobu možnost vidět



6. Paul Cézanne, Koupající se ženy, kolem 1900.
Olej na plátně. Londýn, National Gallery.

Cézannovy obrazy: Velké zásoby jich měl jeho obchodník Vollard a Cézanne byl významně zastoupen na Podzimním salónu let 1904 a též 1907, kdy se navíc konala výstava Cézannových akvarelů v galerii Bernheim Jeune. Řada nových malířů čerpala z toho či onoho – vždy trochu odlišného – aspektu Cézannovy tvorby. Například Matisse, který si za manželčino věno pořídil v roce 1899 jeden exemplář Cézannových *Trois Baigneuses*, nacházel u Cézanna reduktivní záznam lokálních struktur lidské postavy. Toto čtení Cézanna pak Matisse kolem roku 1900 zřetelně využil jako prostředek k dosažení formy, jež je na obrazové ploše energicky dekorativní, a přitom sugeruje odolný a kolosální zobrazený objekt. Po čase se toto čtení Cézanna zanořilo do komplexních modalit, prostoupených i selektivním čtením jiných malířů – Matisse byl ve svých referencích eklektik.

Dá se dovodit, že v rozmezí let 1906–1910 Picasso pohlížel na Cézanna různými způsoby. Především pro něj Cézanne představoval součást historie zajímavého malířství, jehož si hodlal být vědom a jež tvořilo jeho zadání. Pak se mu ale věnoval pečlivěji a učinil z něj cosi víc. Z dobové kultury Picasso přijal barterem za součást svého portfeje řadu obecně cézannovských motivů: Jedním byl nejspíš Cézanne coby epický vzor odhodlaného jedince, který považoval vlastní chápání problému malířství za důležitější než jakoukoli bezprostřední formulaci, kterou mu vnucoval trh; dalším mohly být některé Cézannovy výroky o malířství – „pojednávejte přírodu pomocí válce, koule, kuželu“ a podobně –, obsažené v korespondenci s Emilem Bernardem, která

vyšla tiskem roku 1907. Zároveň byl ale Cézanne součástí problému, kterému Picasso hodlal čelit: v kompozici a některých pózách ze Slečen z Avignonu jsou náznaky toho, že se zde Picasso mimo jiné potýkal se svébytným povědomím o problémech vyplývajících ze Cézannových obrazů koupajících se postav, z pocitu, že tu je cosi, s čím je nutné se vyrovnat (obr. 6). Zároveň ale – a je to zcela očividné – Picasso využíval Cézannových obrazů jako reálného zdroje, kde může najít instrumenty pro ten či onen účel, rozmanité nástroje k řešení problémů. Výše jsem již zmínil cézannovskou *passage*, tedy zpodobnění vztahu mezi dvěma samostatnými plochami tím, že je zaznamenáme jako jednu kontinuální superplochu, avšak má se za to, že si Picasso ze Cézanna uzpůsobil i další postupy, například užití vysokých, někdy posuvných hledisek, jež se na vějířích předmětů v ploše obrazu, fenomenálně mizejících v hloubce, zplošťují. Různé aspekty Cézanna byly pro Picassa tím, čím byl „Most!“, boční víchry, princip konzol a ocel od Siemense pro Benjaminu Bakera – resp. tím, čím jsou v mém (jak je již zjevné, vysoce zjednodušeném a schematickým) popisu jejich vztahu k Bakerovi.

Shrnout toto vše slovy, že Cézanne ovlivnil Picassa, by neodpovídalo pravdě: Zastřely by se tím rozdílly v typech referencí a z Picassova počínání vůči Cézannovi by se ztratila aktivně účelná složka. Picasso působil na Cézanna velice pronikavě. Jednak přepsal dějiny umění, jelikož z Cézanna učinil v roce 1910 mnohem více obsáhlý a ústřední historický fakt, než jakým byl v roce 1906: Výrazněji ho začlenil do hlavní tradice evropského malířství. Způsob, jak k Cézannovi odkazoval, však byl tendenční. Pokud se na chvíli vrátíme k představě kulečnickového stolu, pak úhel, který Picasso vůči Cézannovi zaujal, byl zvláštní, zasažený mimo jiné faktem, že Picasso současně odkazoval kupříkladu k africkému sochařství. Picasso v Cézannovi viděl a extrahoval z něj spíše toto než ono a uzpůsobil si to úměrně vlastnímu záměru a vlastnímu univerzu zpodobnění. Tím pak navěky proměnil naše vidění Cézanna (i afrického sochařství), neboť se nám ukazuje zčásti lomený Picassovým osobitým čtením: Už nikdy Cézanna neuvídíme nepokřiveného tím, co pocézannovské malířství učinilo v Cézannovi produktivním pro naši vlastní tradici.

Mimochodem, „tradici“ nepovažuji za jakýsi estetický kulturní gen, nýbrž chápu ji jako specificky rozlišující pohled na minulost v aktivním a recipročním vztahu s rozvíjejícím se souborem dispozic a dovedností, jichž lze v kultuře, které tento pohled náleží, nabýt. O vlivu ale nechci mluvit.

07 Úhly vůči procesu: poziční nastavování intencionálního toku

Naléhavější a zajímavější otázkou je, jaký vztah zaujímá popis záměru či intence vůči „procesuální“ složce při vzniku obrazu.

Jeden patrný rozdíl mezi Forth Bridge a Kahnweilerovým portrétem spočíval v tom, že u mostu bylo možné snadno odlišit dvě fáze: Bakerův plánovací proces a Arrolův realizační proces. Picasso však byl sám sobě Arrolem a u Kahnweilerova portrétu je nutno předpokládat mnohem větší míru propustnosti mezi plánováním a realizací. Zvažovaný rozdíl rozhodně není